

La collection de peinture du Palais National da Ajuda présente une qualité artistique et un intérêt historique de la plus grande pertinence dans le contexte national et international de la Renaissance au Baroque. D'une œuvre d'un maître encore inconnu du Trecento florentin, en passant par des pièces attribuées à Giovanni-Battista Moroni, El Greco, Guercino et Zurbarán; l'histoire de la peinture de l'Occident européen y est représentée. Néanmoins, ces œuvres requièrent encore une étude historique approfondie, en particulier dans le domaine de l'analyse laboratoire, non seulement pour identifier les auteurs, les écoles et les provenances, mais aussi pour distinguer les originaux des copies. Dans une première approche, la pertinence culturelle et patrimoniale de l'ensemble de la série, qui comprend principalement des spécimens du dix-huitième siècle, est évidente<sup>1</sup>

Parmi les différents exemples picturaux présents dans ce palais, il est important d'apporter à la discussion une copie picturale du XVI<sup>e</sup> siècle, un tableau identifié depuis longtemps comme un portrait de Sebastião (1554-1578), roi du Portugal (Fig. 1).<sup>2</sup> C'est une huile sur une petite planche qui représente un jeune homme en buste, visage et corps de trois quarts, sur fond vert. La figure, élégante et sobre, porte une *ropilla* noire, ourlée de fourrure blanche au centre et aux épaules. Il porte une collerette blanche plissée et sur la tête, un bonnet de velours noir, descendant bas sur le front, avec un panache blanc, entouré d'une fine corde et parsemé de petites perles. Il porte au cou un collier en or composé de chaînettes et de coquillages entrelacés et un pendentif ovale où est gravée une silhouette ailée.

L'histoire de la pièce n'est pas entièrement élucidée. Nous savons seulement qu'elle entre dans les collections royales du Palais da Ajuda, offerte par le 1<sup>er</sup> Comte de Burnay (1838-1909), le 3 juin 1888, d'après l'inscription manuscrite au dos de la peinture (fig.2). Elle a toujours figuré dans cette collection, comme le prouvent les registres des *Paços Reais*, rédigés en 1910, après l'implantation de la République, par la *Direção Geral da Fazenda Pública* (Direction Générale des Finances Publiques), plus précisément le 13 février 1912. En décrivant un compartiment annexe à l'Atelier ;— salle U'— de l'étage noble du palais, il est indiqué:



*“Portrait qui serait de Sebastião, bonnet de velours et plumes, collerette en dentelle, collier en or, de chaînettes et coquilles, pendant une médaille représentant un ange peint de style gothique sur bois de cèdre, apparaissant écrit au dos, 3 juin 1888 Comte de Burnay, mesurant 0,38 de H et 0,28 de L, montrant trois réparations et un cadre en bois aux filets dorés”*<sup>3</sup>. Ces interventions, témoignage de restauration, sont encore visibles au dos de la peinture, comme on peut le voir sur la Fig. 2.

**FIG. 1** Maître inconnu, *Portrait du roi Sebastião*, huile sur bois, h. 38 cm x l. 28 cm; n° inv. 51874, Palácio Nacional da Ajuda — ©Maria Pedro Fonseca.

<sup>1</sup> Remerciements: Monsieur José Alberto Ribeiro (Directeur du Palácio Nacional da Ajuda), Madame Cristina Neiva Correia (Palácio Nacional da Ajuda), Monsieur João Vaz (Palácio Nacional da Ajuda), Professeur António Candeias (Directeur do Laboratório HERCULES / Universidade de Évora), Madame Sónia Costa (Laboratório HERCULES / Universidade de Évora), Professeur David García Cueto (Professeur titulaire da Universidad de Granada et Coordinateur du projet d'investigation COPIMONARCH), Madame Ana Maria Nobre (Universidade Aberta, responsable de la traduction) et Susana Varela Flor (Instituto de História da Arte — NOVA/FCSH).

<sup>2</sup> “Auteur Inconnu, *Portrait du roi Sebastião*, huile sur bois, h. 38 cm x l. 28 cm; n° inv. 51874 (Palácio Nacional da Ajuda).

<sup>3</sup> DGARQ/TT, *Direção Geral da Fazenda Pública, Arrolamentos dos Paços Reais, Arrolamento do Palácio Nacional da Ajuda*, vol. VIII, Auto de Arrolamento n° 260, 13/02/1912, n° 60, fl. 2577.





**FIG. 2** Revers du *Portrait du roi Sebastião* avec l'inscription dans le coin inférieur gauche —  
©Maria Pedro Fonseca.

Nous ne sommes pas en mesure de déterminer les circonstances exactes de l'acquisition de la planche et de la subséquente offre à la famille royale, car aucune trace de cet achat n'est présente dans les vastes archives Burnay. Si nous nous centrons sur les années 1880, nous constatons que ce fut un temps de grand mécénat pour ce banquier. En effet, en 1882, Henri Burnay acquit le magnifique Palácio dos Patriarcas à Junqueira afin d'affirmer le prestige social et le pouvoir économique acquis dans l'activité développée jusque-là comme banquier et marchand dans la capitale. La nécessité d'équiper et de décorer la récente adresse lui font dépenser des sommes considérables tant en marbres colorés, ornements damasquinés, stucs décoratifs, murs et plafonds peints où sont accrochés des lustres luxueux, ainsi que de la porcelaine, verreries, textiles, tapisseries, meubles et peintures. La rapidité et l'efficacité de ces acquisitions contribuèrent à remplir le palais d'énormes richesses, objets modernes et anciens mais toujours somptueux, au goût de certains bourgeois aisés du XIXe siècle à Lisbonne.<sup>4</sup>

À ce goût de la classe bourgeoise et citadine, nous pouvons également ajouter le désir de Burnay de posséder une collection qui corresponde à la mode plus récente des expositions d'art ornemental (1881-82) et puisse accompagner d'autres qu'il connaissait bien comme celles du Marquis de Foz, du Comte de Daupias et du Comte de Carvalhido.<sup>5</sup> L'accumulation d'œuvres d'art et de pièces raffinées régla en partie l'esprit de la formation de la collection de Burnay et il vit ainsi dans cette stratégie un moyen efficace de meubler rapidement sa nouvelle résidence d'objets originaux et de valeur, correspondant de cette façon au désir dominant d'acquisition d'antiquités et de bric à brac. A son tour, l'offre du marché est grande, objets artistiques et pièces anciennes nationales ou étrangères représentaient d'excellentes opportunités de négoce; Burnay avait

<sup>4</sup> Giulia Rossi VAIRO, "Origem e formação da Coleção Burnay", *Henri Burnay — de banqueiro a colecionador*, Maria Antónia Pinto de MATOS (coord.), Catálogo da Exposição, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves / IPM, 2003, pp. 41-63.

<sup>5</sup> José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, vol. II, Lisboa, Liv. Bertrand, 1966, pp. 75-81.



recouru, en territoire français, aux services de Eugène Larrouy, associé de la maison bancaire “Henri Burnay et Cie.<sup>6</sup>”<sup>6</sup> Larrouy, demeurant à Paris, représentait la compagnie et les intérêts de Burnay en France, mais il assurait aussi le rôle d’agent sur le marché artistique parisien, surtout dans les ventes aux enchères à Drouot, soit choisissant et expédiant les pièces, soit obéissant aux demandes du banquier, mais confiant presque toujours dans le revendeur et restaurateur de tableaux Lannoy et ceci surtout dans les années 1880<sup>7</sup>. Ainsi, entre Lisbonne et Paris, à travers Larrouy et Lannoy, nous retrouvons le contexte de la commande du tableau. Les caractéristiques morphologiques et plastiques de la peinture ont certainement dû paraître aux agents français qu’il s’agissait d’une planche de l’atelier de Clouet, il était à l’époque le portraitiste le plus connu et le plus actif de la Cour des derniers Valois. La présomption d’un exemple iconographique du jeune roi Sebastião aurait aiguisé l’appétit de Henri Burnay qui, postérieurement, offrait l’oeuvre à la maison royale portugaise. On peut noter, à titre de curiosité, que le personnage du tableau, identifié comme un prototype de jeune homme vêtu à la mode française de la Renaissance, ressemblait à la silhouette et aux vêtements de l’iconographie *sébastienne* qui circulait alors en France, du moins à partir de novembre 1843, par exemple sur le livret lithographique de Jules David (1808-1892) dans la maison Formentin et Cie, pour l’opéra “Don Sébastien” de Donizetti. Par analogie avec la mode des Valois en France, on pensait alors que le roi portugais devait se vêtir de la même façon au Portugal, de plus, la véritable iconographie de Sebastião n’était pas connue en territoire français.

Il reste encore à confirmer la validité de l’identification iconographique proposée dans les “*Arrolamentos da Casa Real*” (les Archives de La Maison Royale) et qui provenait d’une information transmise oralement et certainement véhiculée par Henri Burnay et la famille royale. En réalité, une observation moins attentive de la physionomie joviale au teint blond du visage, sans oublier l’indumentaire du XVI<sup>e</sup> siècle, collerette, bonnet et collier, peut induire l’observateur en erreur, en nous rappelant vaguement les traits de Sebastião, immortalisés par exemple par le peintre Cristóvão de Morais

(act. 1537-70). Cependant, lors d’un examen plus minutieux, nous relevons que les yeux du personnage sont bruns alors que ceux du roi portugais étaient bleus. De plus les boucles blondes caractéristiques de Sebastião ne correspondent pas au cheveu court et plutôt lisse du personnage peint à Ajuda.

Bien plus encore, sur le collier du personnage n’apparaît pas le pendentif exhibant la Croix de l’Ordre du Christ comme il serait attendu de la part d’un monarque lusitain mais un emblème de l’Ordre de St Michel (fig. 3). De la chaîne qui apparaît au cou et composée de coquillages, est suspendue une pièce ovale représentant l’archange St Michel empoignant une épée et soumettant le démon représenté sous la forme d’un dragon. Egalement appelé “Ordre du Roi” et créé en contrepoin à l’ordre rival de la Toison d’Or, cet ordre de chevalerie et de fidélité a été fondé en 1469 par le roi français Louis XI (1423-1483) et établi dans l’abbaye normande du Mont-Saint Michel. Décrit comme protecteur et guerrier dans le livre de Daniel (Dn. 10:13,21 e Dn. 12:1), l’Archange St Michel *victoriosus* est souvent associé à la qualité de militantisme chrétien de l’Eglise et au triomphe du Bien sur le Mal (Ap. 12:7,9).

A son tour, la combinaison visuelle entre l’armure portée par l’Archange et l’attribut de Palas Athena/Minerva contribue à la personnification de la Sagesse, vertu martiale qui doit accompagner, dans ce cas, la personne qui porte le collier de l’Ordre<sup>8</sup>. Le choix de St Michel comme patron du nouvel Ordre instauré au XV<sup>e</sup> siècle trouvait une origine plus ancienne. Son rôle dans l’assistance aux Morts, dans le Jugement des Âmes et leur pesée et le fait d’avoir guider les Juifs dans le désert étaient des arguments de liaison aux idéaux de la chevalerie chrétienne du royaume français que l’on voulait raviver, au moins depuis Charles VII (1403-1461).<sup>9</sup>

L’ordre de St Michel fonctionnait comme modèle de dévotion et de cohésion militaire sous l’égide du Saint patron national, surtout durant les cérémonies organisées autour de l’Archange et présidées par le monarque, qui

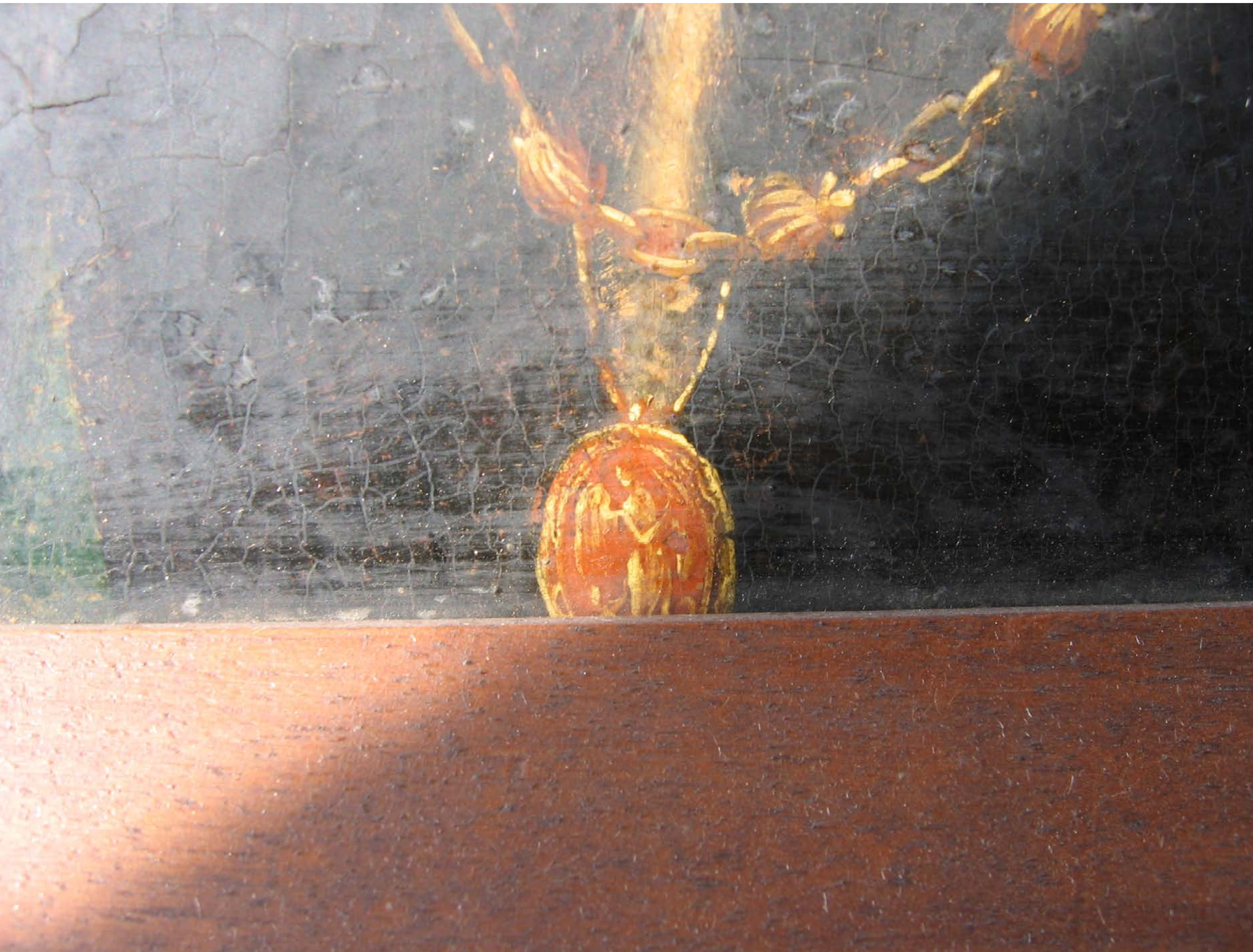
<sup>6</sup> Miguel Figueira de FARIA e José Amado MENDES (coord.), *Dicionário de História Empresarial Portuguesa — sécs. XIX e XX*, vol. I — Instituições Bancárias, Lisboa, INCM, 2013, “Banco Burnay (1925-1967)”.

<sup>7</sup> Giulia Rossi VAIRO, “Origem e formação da Coleção Burnay”, pp. 55-56.

<sup>8</sup> Louis RÉAU, *Iconografia del arte cristiano (Antiguo Testamento)*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, Ed. Serbal, 1996, pp. 67-78; Pierre GRIMAL, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, (trad. Victor Jabouille), Lisboa, Difel, 1992, p. 349.

<sup>9</sup> Colette BEAUNE, *Le Mirroir du Pouvoir — Les Manuscrits des Rois de France au Moyen Âge*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1997, pp. 71-77.





**FIG. 3** Détail du pendentif du collier de l'Ordre de St. Michel — ©Pedro Flor.



soulignait avec insistance le lien mystique établi entre lui et les chevaliers. Ce lien était immédiatement visible dans les rituels pratiqués lors de ces cérémonies, aussi bien sur les vêtements et les insignes portés que dans les idéaux préconisés: tout concourait à la communion du même esprit chevaleresque au service de La Couronne et de Dieu.

Le renforcement systématique des liens de fidélité et de croyance des chevaliers de l'Ordre envers le Roi, de façon à réunir autour de lui et sous son égide l'élite aristocratique, devient évident en France dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, en particulier lors du règne de Charles IX. Ce roi arrive même à banaliser la concession du titre au long de son gouvernement (cinquante en 1565), dépassant ainsi le nombre maximum de trente-six chevaliers prévu dans les Statuts de l'Ordre et donnant même naissance, plus tard en 1578, au nouvel Ordre de l'Esprit Saint par son successeur, son fils Henri III, en tant que réforme de l'Ordre de St Michel<sup>10</sup>.

Pour associer le portrait du Palais National de Ajuda au monde français et à l'Ordre de St Michel, il importe de référer que du point de vue plastique la peinture présente effectivement des affinités avec l'école française, représentée par les grands noms de la Renaissance, comme Corneille de la Haye (1510-1574) ou François Clouet (c.1515-1572). Si le fond vert et le personnage de deux tiers à la manière flamande nous rappellent en partie le monde du premier peintre, la ressemblance iconographique avec les modèles au crayon exécutés par le deuxième souligne l'origine artistique française. En comparant le portrait de Ajuda et l'iconographie des derniers Valois, en particulier la descendance du roi Henri II (1519-1559) et de la reine, sa femme, Catherine de Médicis (1519-1589) l'association entre les deux exemples se confirme.

Dans un premier temps, il serait tentant d'identifier le personnage de Ajuda avec le malheureux roi François II (1544-1560) qui succéda à son père en 1559 et mourut un an plus tard. Cependant, si nous observons avec attention, nous pouvons voir que la figure ressemble en tout point au frère de François II, Charles-Maximilien, duc d'Angoulême et d'Orléans et, à partir de 1560, Charles IX, roi de France. Fort heureusement l'iconographie de ce monarque est bien

documentée au long du règne, arrivant même à être presque possible de tracer l'évolution précise de la physionomie de sa jeunesse à l'âge adulte. À la demande de sa mère, Catherine de Médicis, le roi Charles IX a été représenté, dès le 15 mai 1561, peu de temps après le couronnement à Reims réalisé par l'influent Cardinal Charles de Lorraine (1524-1574), répondant ainsi à l'exigence d'une iconographie actualisée du plus récent souverain<sup>11</sup>. Ce portrait a été exécuté par François Clouet qui occupait les fonctions de valet de chambre et peintre du roi depuis le règne de François 1<sup>er</sup> (c.1540), assurant ainsi la charge qui appartenait à son père, Jean Clouet (c.1475-1541) en tant que peintre royal.

François Clouet dirigea un important atelier d'artistes à Paris qui l'aida à répondre aux commandes qu'on lui adressait, des portraits en miniature et peints à l'huile, ou des dessins au fusain et à la sanguine, ainsi que des matrices pour des gravures et des médailles ou encore pour des motifs ornementaux de certains espaces auliques (emblèmes héraldiques par exemple), des masques funéraires en cire qui figuraient dans les cérémonies qui leur étaient consacrées. Afin de répondre à ces demandes, le peintre pouvait compter sur l'aide de quelques collaborateurs habituels dont nous connaissons quelques noms comme ceux de Jean et Jacques Patin, François Brimbal, Guyon Ledoux e Laurent Dujardin, en activité entre 1550 et 1575.<sup>12</sup>

Nous n'allons pas ici traiter de l'ensemble des portraits attribués à Charles IX, élaborés à partir de dessins ou originaux de François Clouet. Nous allons plutôt centrer notre attention sur des exemples réalisés au début même du règne du monarque, c'est-à-dire, entre le 5 décembre 1560, date où il accède au trône à la mort de son frère, François II, et le 15 mai 1561 au moment de l'apothéose de son sacre fastueux dans la Cathédrale de Reims, sans oublier l'attribution de l'Ordre de St. Michel et l'apposition de ses insignes le 11 décembre 1560 à Orléans, peu avant la réunion des Etats Généraux, moment clé pour

<sup>10</sup> *Statuts de l'ordre de Saint Michel* (BNF, FR 19819, fl. 3) — consulté GALLICA/BNF: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427226q>. Voir l'édition de 1725 qui p. 206 décrit l'investiture de Charles IX como chevalier da Ordem, par Antoine de Bourbon (1518-1562), roi de Navarre. Voir aussi le *Recueil historique de l'Ordre de Saint-Michel, établi sur titres, actes et monumens authentiques et d'après les historiens les plus accrédités*, J-Fr. HOZIER (ed.), Tome III (1560-69), BNF, FR 32866, fl. 1).

<sup>11</sup> Cf. R. J. KNECHT, *Catherine de' Medici*, London/New York, Routledge, 2014, pp. 59-72.

<sup>12</sup> Cf. Guy-Michel LEPROUX, *La Peinture à Paris sous le règne de François 1<sup>er</sup>*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2001; Catherine GRODECKI, *Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVI<sup>e</sup> siècle (1540-1600)*, vol. II, Paris Archives Nationales, 1986.





l'affirmation de l'héritier de Henri II qui plus est de la faction catholique<sup>13</sup>.

Le portrait le plus ancien de Charles IX semble être celui de Clouet, il intègre aujourd'hui la collection de gravures de la Bibliothèque Nationale de France (Res. n°22). Il y apparaît sans aucune indication extérieure de sa récente condition de monarque, précisant même l'attribution du titre de Duc d'Angoulême-Orléans. De cette même époque pourrait dater le portrait existant au Musée de la Cour d'Or de Metz (n° inv. 11394), attribué à l'école du maître, où la figure ne présente aucun bijou ou ornement identificateur de son statut. Le modèle aurait encore été fait du vivant du roi François II, vers 1559/1560, au moment où Clouet exécutait différents portraits de la famille royale et de la cour des Valois.

Suivant les mécanismes de reproduction et copie de l'époque, ce modèle aurait servi pour l'élaboration d'autres portraits parmi lesquels nous remarquons la version présente au Kunsthistorisches Museum de Vienne (n° inv. 5638) daté de 1561 (Fig. 4). Elle doit correspondre à un buste peint par Clouet en tant que peintre royal à l'occasion du couronnement de Reims et donc, postérieure à l'investiture de l'Ordre de St Michel en décembre 1560, une fois qu'il en arbore le collier. Le bonnet au panache blanc, élément iconographique qui nous renvoie au moment de l'entrée d'un chevalier dans l'Ordre, peut également faire allusion à cet acte solennel, devenant ainsi un attribut de facile identification, tout comme le collier au pendentif de St Michel et le dragon. Cette

**FIG. 4** François Clouet, *Portrait de Charles IX*, huile sur bois, h. 25 cm x l. 21 cm; n° inv. 5638, Kunsthistorisches Museum de Vienne, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) / ©KHM-Museumsverband.

<sup>13</sup> Entrée à Reims pour le couronnement, lire *L'entrée, sacre, et couronnement du roy Charles neufiesme, faite en la ville de Reims, le mercredy xiiii. jour de may 1561*: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111598c>. Sobre os Estados-Gerais, ver Georges PICOT, *Histoire des Etats généraux : considérés au point de vue de leur influence sur le gouvernement de la France de 1355 à 1614*, tome II, Genève, Mégariotis Reprints 1979, pp. 19-33. Ver também Linda BRIGGS, "'Concernant le service de leurs dictes Majestez et auctorité de leur justice' Perceptions of Royal Power in the Entries of Charles IX and Catherine de Médicis (1564-1566)", in *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, J. R. MULRYNE, Maria Ines ALIVERTI e Anna Maria TESTAVERDE (eds.), London/New York, Routledge, 2015, pp. 37-52.



constance se vérifie dans l'enluminure du temps de Henri II, relativement au chapitre des chevaliers de l'Ordre (*Statuts* de c. 1548-1550 de la Bibliothèque Municipale de Saint Germain-en-Laye), où tous les participants semblent porter le même bonnet de la peinture de Ajuda.<sup>14</sup>

Aujourd'hui, il subsiste encore différentes variations sur le thème proposé par Clouet dans l'exemplaire de Vienne. Les versions du buste du Metropolitan Museum de New York (n° inv. 32.100.124) ou la miniature ronde de la *Royal Collection* à Londres (n° inv. RCIN 420931) ne sont à peine que quelques exemples (figs. 5 e 6), auxquels nous pourrions en ajouter bien d'autres comme ceux de la Pinacoteca Tosio à Brescia ou du marché des antiquités (Christies' 08/12/2016 à Londres). De la même façon que pour le buste peint, à partir du modèle de Clouet, il en existe encore d'autres, d'une technique plus ou moins fine, mais suivant dans l'essentiel la leçon iconographique du peintre royal. Ainsi au Musée Condé de Chantilly, inspirés sans doute de cette matrice mais s'éloignant du traitement plastique, nous retrouvons trois portraits, un en demi-corps (n° inv. PE267) et deux bustes (n° inv. PE559 e PE571) dans des versions plus iconiques et moins expressives<sup>15</sup>.

Quand nous comparons tous ces portraits de Charles IX à celui de Ajuda, il n'existe aucune approche de sa plastique, il subsiste seulement le même personnage et, dans deux exemplaires (PE267 e PE571), le collier de l'Ordre de St Michel et les coquillages. À l'exception de la collerette qui est extrêmement abondante pour l'époque dans l'exemple de Ajuda, le rebord du bonnet, le panache blanc et la *ropilla* fourrée de peau de cygne intègrent le même air de famille que celles du Musée Condé. Le dénominateur commun, suivant le cas, de toutes ces pièces est la pose prise *ad vivum* par François Clouet, même si le collier présente des variations de forme et ornements. Si le bonnet noir semble faire allusion au chapitre de l'Ordre comme nous l'avons vu, il est également possible que le vêtement noir porté par Charles IX ne se réfère pas à cette cérémonie mais au deuil que la famille royale vivait encore à la suite de la mort de François II. L'apparition du noir dans presque tous les portraits de 1560/1561 du monarque français autorise l'hypothèse maintenant formulée même s'il est

affirmé que le noir dans les vêtements, utilisé dans différentes occasions est prescrit par l'étiquette de la cour.<sup>16</sup> À l'autorité politique que le monarque possédait, soulignée par la sobriété du noir (contrastant avec les autres couleurs), s'ajoutait le sens moral, conféré par l'association entre la tonalité et la vertu de la Tempérance<sup>17</sup>.

Déterminer l'auteur de l'exemplaire de Ajuda devient alors bien difficile car il s'agit de la copie d'un original et sans inscription ou signature qui puisse faciliter son identification exacte. De plus, la faiblesse de la peinture se traduit dans un colori peu dense de la couche picturale, au contraire des modèles français contemporains. Quand nous pensons à l'atelier de ce peintre et au nom de ses habituels collaborateurs, d'importance considérable, le problème augmente encore et la détection du nom correct se révèle comme une tâche bien ardue. Chaque nom secondaire de la scène artistique parisienne de l'époque peut avoir exécuté cette copie en suivant le modèle flamand de François Clouet qu'il diffusa parmi ses proches<sup>18</sup>. Il convient de rappeler que la position de cet artiste découlait de son accès facilité par les fonctions qu'il assurait à la cour, ce qui ne serait pas possible pour d'autres peintres moins importants.

Le goût pour le portrait en tant que genre et sa propriété en signal de richesse et de pouvoir reçurent un énorme encouragement de la part de Catherine de Médicis, issu de l'environnement culturel qu'elle connut à Florence et à Rome, avant son arrivée en France en 1533. A son tour, la reine possédait une collection importante et originale de portraits peints ou au crayon d'une partie significative de la famille royale et de la cour, attribués, entre autres, à Jean et François Clouet, Germain et Eloy Le Mannier et Guillaume Bouteloup.<sup>19</sup> La production picturale, graphique ou miniature de portraits abondait dans ses commandes et éveilla l'intérêt de l'élite des courtisans. La rédaction du traité de Jean Cousin (1522-1594), intitulé *Le livre de Pourtraicture*, édité à Paris en

<sup>14</sup> Voir les statuts de la Bibliothèque de Saint Germain-en-Laye à: [https://issuu.com/patrimoine78/docs/statuts\\_de\\_l\\_ordre\\_saint\\_michel\\_minimal](https://issuu.com/patrimoine78/docs/statuts_de_l_ordre_saint_michel_minimal)

<sup>15</sup> Voir les images: <https://www.photo.rmnm.fr/>

<sup>16</sup> José Luís COLOMER, "El negro y la imagen real", *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 77-111.

<sup>17</sup> Voir par exemple Liana de Girolami CHENEY, "Virtue / Virtues", in *Encyclopedia of Comparative Iconography — themes depicted in works of art*, Helen E. ROBERTS (ed.), vol. II, Chicago/London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, pp. 907-922.

<sup>18</sup> Alexandra ZVEREVA, *Portraits dessinés de la Cour des Valois*, Paris, Arthéna, 2011, pp. 33-46; Étienne JOLLET, *Jean et François Clouet*, Paris, Lagune, 1997, pp. 29-41.

<sup>19</sup> Cf. Alexandra ZVEREVA, *Les Clouet de Catherine de Médicis: chefs-d'oeuvre graphiques du Musée Condé*, Paris, Somogy Éditions d'Art / Musée Condé — Château de Chantilly, 2002, pp. 12-21.





**FIG. 5** François Clouet (atrib.), *Portrait de Charles IX*, huile sur bois, h. 31,4 cm x l. 22,9 cm; n° inv. 32100124, Metropolitan Museum, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) / ©Metropolitan Museum.



**FIG. 6** François Clouet (atrib.), *Portrait de Charles IX*, miniature en parchemin sur carte, 4,3 cm diamètre; n° inv. RCIN 420931, Royal Collection, Non-Commercial Use of the Content (CC BY-NC-SA 4.0) / Royal Collection Trust / ©Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.





1571, semble être le point culminant théorique de la pensée esthétique de l'époque, à propos de l'art du bien faire un portrait.<sup>20</sup>

L'abondance de main-d'oeuvre capable d'exécuter et copier à Paris dans les années 1560 facilitait la production de ces pièces qui ainsi, suppléaient à l'absence visuelle du roi, toujours en déplacement, et à l'affirmation d'une image de souveraineté face à ses sujets. La présence d'autres portraitistes près de la famille royale, au delà des noms déjà cités, nous remarquons Antoine de Bourgogne, Jean Decourt, Jean Scipion, Marc du Val ou René Tibergeau, complique ce travail d'identification des noms d'auteur de la peinture de Ajuda, car la maigre information dont nous disposons sur ces artistes et le manque d'éléments iconographiques de comparaison ne nous permettent pas d'avancer des hypothèses crédibles.

En contrepartie, une analyse du spectre invisible du tableau nous montre un dessin sous-jacent bien défini de l'expression du regard, contribuant ainsi à la finesse de la composition en général (Fig. 8).<sup>21</sup> À en juger les images obtenues, le dessin ne serait pas réalisé au pinceau, on relève la marque au fusain de petits traits courts et bien définis dans les limites du visage où la présence des ombres en petites lignes parallèles est visible par exemple sur l'oreille, le nez, le menton, la plume et la collerette. L'opacité du noir de la couche chromatique appliquée au vêtement de Charles IX empêche une lecture du dessin sous-jacent, à l'exception de la marque du pendentif, ce qui signifie que l'artiste a gardé pour la phase de l'exécution picturale le lancement de l'Archange et du dragon, tout en ayant réservé cet espace durant l'étape préparatoire.

**FIG. 7** François Clouet (atrib.), *Portrait de Charles IX*, huile sur bois, h. 33,8 cm x l. 22,8 cm; lot n° 11 vendu le 8 décembre de 2016 — Enchères 11975 — Old Masters Evening Sale / ©Christies

<sup>20</sup> Cf. Charles BOULEAU, *The Painter's Secret Geometry: a Study of Composition in Art*, Mineola, New York, Dover Publications, 2014 [1963], pp. 21-23; André CHASTEL, *L'Art Français — temps modernes 1430-1620*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 179-188.

<sup>21</sup> Photographies développées dans le projet COPIMONARCH: La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII), HAR2014-52061, projet financé par le Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, réalisées par le Laboratório HERCULES da Universidade de Évora dans le cadre de notre coopération avec ce centre de recherche. Nous remercions le Directeur du Laboratoire, Professeur António Candeias, et à Sónia Costa leur disponibilités et les registre photographiques pour l'élaboration de ce travail.





Cependant, le tableau révèle encore certaines hésitations dans le dessin du personnage, en particulier dans la finition de la collerette et les proportions de l'épaule et du bras. Il en va de même pour le marquage du visage qui, dans un premier temps, semble avoir été pensé pour se situer légèrement plus à gauche dans la composition. Ces apparentes indécisions de l'artiste, auxquelles nous ajoutons bien sûr les zones où son intervention fut plus décidée, nous disent que ce portrait ne résulte pas d'une transposition d'un dessin préexistant à travers d'un poncif et si commun dans l'art de copier ou de transférer des matrices vers de nouvelles peintures. Bien au contraire, l'artiste semble avoir copié à vue un modèle doucement défini en traits courts, parfois ondulés, la physionomie et les proportions du personnage. Considérant que le dessin sous-jacent et la phase préparatoire de la peinture illustrent de forme indélébile le processus créatif de l'artiste, ces éléments prouvent que le peintre a recouru à la copie et au dessin à vue (et non une matrice préexistante) pour réaliser l'oeuvre finale. Malheureusement, l'impossibilité de procéder à des analyses laboratoire de la couche préparatoire de la planche et des pigments appliqués rend incomplète cette première approche effectuée du tableau de Charles IX du Palais National de Ajuda.

En guise de synthèse, le tableau qui représente Charles IX de Valois, roi de France, aurait été acquis à Paris par Henri Burnay et offert à la famille royale en 1888, ayant alors intégré les collections de Ajuda (Salle U'' près de l'atelier). Il fut acheté en tant que portrait du roi Sebastião, ou du moins, il fut ainsi identifié à l'occasion de l'inventaire de la Maison Royale, élaboré après l'implantation de la République. Cependant, la comparaison entre l'iconographie de Sebastião et celle du roi français empêche cette supposition, sans compter la présence du collier de coquillages de l'Ordre

**FIG. 8** Réflectographie infrarouge de la peinture *Portrait du roi Sebastião* do Palácio Nacional da Ajuda. ©Sónia Costa / Laboratório HERCULES



français de St Michel auquel le roi Sebastião n'a jamais appartenu.

De la même façon, la comparaison entre la vaste iconographie de Charles IX produite juste après sa montée sur le trône en 1560 et le tableau de Ajuda montre la coïncidence de physionomie et de vêtement. Nous vérifions, dans le début des années 1560, et par décision de l'habile reine et veuve Catherine de Médicis, que le jeune monarque récemment couronné apparaît sur plusieurs portraits, cherchant ainsi presque dans l'urgence à forger l'image d'un roi qui prétendait défendre la foi catholique et promouvoir la croisade, dans le prolongement des idéaux de la chevalerie qu'il convenait d'incarner. Au delà de la virilité qu'il s'imposait de divulguer, la sérénité, la piété et la contention exigées à la majesté d'un roi convergeaient en tout à la gravité du noir où ne se détachait à peine que le collier d'or de chainettes et de

coquillages au pendentif carmin de St Michel vainqueur du dragon. Face aux factions anti-catholiques de l'aristocratie française qui furent alternativement tolérées (Édit d'Amboise, 1563) et réprimées (massacre de la St. Barthélémy, 1572), la dissémination de cette rhétorique de représentation au moyen de copies était essentielle pour affirmer le prestige et l'autorité du monarque qui rapidement serait associé à Jupiter lors de son entrée royale à Troyes, en 1564. Le choix de représenter le roi portant le collier de l'Ordre de St Michel, à l'encontre de son rival de la Toison d'Or, caractéristique des Habsbourg, créait d'indéniables parallèles visuels et symboliques avec les prédécesseurs de la maison royale française, surtout François 1er et Henri II, ce qui renforçait le statut de souverain pieux et puissant de Charles IX.

